

SIN PERDÓN

ENTRE EL MITO Y LA HISTORIA DEL OESTE AMERICANO

Cesc Esteve

Universidad Autónoma de Barcelona

WESTERN, HISTORIOGRAFÍA Y MITOGRAFÍA

A finales de la década de los treinta del siglo pasado los grandes estudios de Hollywood decidieron que había llegado la hora de dar al *western* una nueva vida. A partir de entonces, la industria norteamericana del cine comenzó a aumentar de manera notable la producción de películas del oeste y a invertir más dinero y talento en su realización y promoción. Inauguraba, así, una política comercial que iba a mantener durante más de treinta años, que habría de interrumpirse sólo a causa de la Segunda Guerra Mundial, y que iba a convertir el *western* en uno de los géneros más relevantes de la cultura de masas de Occidente y en un instrumento idóneo, por su productividad y eficacia, en la formación de la ideología, de la historia y de la mitología pública de los Estados Unidos de América.¹

Los directivos de los estudios impulsaron el renacimiento del cine del oeste al entender que el éxito que habían obtenido los dramas y las biografías basados en acontecimientos épicos y personajes ilustres de la historia de Europa podía repetirse con películas que trataran de la historia de Norteamérica y, más singularmente, de situaciones y personajes extraídos de la historia de la frontera de más allá del Mississippi, un período que a finales de los treinta había empezado a concitar la atención no sólo de escritores de ficción, sino también de la crítica académica y de la clase política. En efecto, los ideólogos del *New Deal* vieron en los relatos del oeste la oportunidad de que la historia de la nación pudiera ser reinterpretada como la crónica de un éxito y de que la población recuperara, mediante su difusión, el optimismo patriótico y el espíritu de progreso que la Depresión había aniquilado. No obstante, los estrategas de las agencias de la administración Roosevelt no deseaban imponer una ideología nacionalista mediante la falsificación deliberada de la historia. Consideraban que no podían ocultarse los hechos históricos con que la reciente crítica social había cuestionado los mitos nacionales y que, de incurrir en semejantes usos de la indagación del pasado, las políticas culturales del gobierno de la república se asimilarían a los intereses

y métodos de los emergentes regímenes totalitarios. Sin embargo, entendieron que era lícito que la administración promoviera el desarrollo de una visión de la historia de los Estados Unidos que poniera de relieve sus elementos positivos, esto es, que difundiera aquellos episodios que pudieran expresar del modo más atractivo y heroico virtudes consideradas *intrínsecamente* americanas.

De este modo, los intereses comerciales de las *majors* convergieron con los de los intelectuales y políticos que dirigían el país en la segunda mitad de los treinta y los *westerns* de serie A que empezaron a exhibirse a partir de 1939 coincidieron con la proliferación de novelas sobre los primeros colonos, el proceso de independencia, la guerra civil y la expansión hacia el oeste. Asimismo, estas novelas y películas se sumaron, para configurar un discurso histórico, a los murales, las guías turísticas, los estudios de folklore y los programas de radio que las agencias gubernamentales patrocinaron con el fin de que los norteamericanos conocieran y aprendieran a apreciar su país y su pasado. Sin embargo, el *western*, como el resto de géneros y prácticas que he mencionado, no sólo ejercía de agente historiográfico al querer «situarse en la historia», esto es, porque pretendiera representar con objetividad y precisión hechos y personajes de la frontera o transmitir mediante una estética realista la imagen y el espíritu de una época. Films como *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939), *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, 1946), *Río Grande* (*Rio Grande*, 1950) y *Raíces profundas* (*Shane*, 1953) tomaron parte en la formación de la historia del oeste americano también en la medida que adoptaron y popularizaron formas de imaginarlo y recrearlo, de interpretar su sentido histórico y de valorar su significación política sancionadas por las tradiciones de pensamiento y los géneros -entre ellos, reportajes periodísticos y novelas baratas, pero también ensayos de políticos e historiadores- que hasta entonces habían dominado el *saber* sobre la historia del oeste americano.

Así, junto a los responsables de los planes de recuperación nacional, productores, guionistas y directores de películas del oeste redescubrieron una historia de la frontera en la que exterminar a los indios y expulsar a los hispanos habría formado parte de la misión civilizadora que los angloamericanos habrían asumido desde los días de los primeros asentamientos coloniales en la costa este. Asimismo, habría constituido una condición necesaria para que los pioneros hubieran podido explotar los recursos económicos de los nuevos territorios e implantar y desarrollar en ellos instituciones democráticas. Se trata de la misma historia que describe la frontera como un imperio de tierra virgen y de inagotables fuentes de riqueza que habría sido conquistada por una vanguardia de intrépidos exploradores, seguida por una comunidad de pequeños rancheros y granjeros. Todos ellos se habrían ganado la vida con sus propias manos y de manera honrada y habrían sabido construir un orden social sin clases o castas marcadas, regido por principios cristianos y en el que el poder y la riqueza se habría distribuido de un modo justo. En esta frontera, la derrota del Séptimo de caballería del coronel

Custer en Little Big Horn deviene símbolo del coraje y la resistencia de héroes ante la salvaje crueldad de los indios de las praderas y personajes como los hermanos Jesse y Frank James se erigen en buenos forajidos que cometen crímenes en defensa de los intereses de la comunidad agraria y en nombre de un sentido de la justicia más puro y superior que el que representa una legalidad corrompida por las grandes empresas llegadas del este.

En suma, el *western* resurgió para redescubrir y volver a contar una historia que entrañaba una mitología de largo alcance y recorrido, puesto que desde distintos frentes institucionales y discursivos -teorías políticas, proyectos gubernamentales, tradiciones historiográficas y literarias- y de un modo sostenido desde mucho antes de la desaparición material de la última frontera a finales del siglo XIX, se había proyectado en el oeste modelos, varios y no siempre compatibles, de conducta ética y de organización política y económica, con el fin de que la historia confirmase los valores de las ideologías que esgrimían su ejemplaridad y con el objetivo de que proporcionase reglas y sirviese de inspiración en el presente y de guía en el futuro a los ciudadanos de Norteamérica y a sus dirigentes políticos.²

No parece exagerado afirmar que el llamado *western* clásico, esto es, aquel que se produjo entre finales de los treinta y finales de los sesenta, fue el más poderoso de los instrumentos de la cultura de masas con que se popularizó la historia del oeste y se difundió la mitología de la frontera durante el siglo pasado. Más allá de las diferencias artísticas e ideológicas que pudiera haber entre las películas que lo conformaron, el género ejerció las funciones básicas del discurso mitográfico al reescribir los relatos históricos mediante esquemas narrativos y repertorios de iconos recurrentes y consolidar, así, una visión convencional y abstracta del oeste, pero también al dotar a las leyendas de la frontera de la capacidad de actualizar la historia, esto es, de mostrar sus conexiones metafóricas con el presente y de invocar la relevancia de las lecciones que el pasado custodiaría para el devenir de la nación.³

Sin perdón (*Unforgiven*, 1992), el último *western* que Clint Eastwood ha realizado hasta hoy, invita a reflexionar sobre el papel y la responsabilidad conferidos al género en la formación de la historia y de la mitología del oeste. La película puede interpretarse como el intento de «rehistorizar» un relato mítico mediante dos estrategias narrativas que se despliegan de manera simultánea, aunque su relevancia varíe según el tramo del film. La primera consiste en desenmascarar la idealización de situaciones y personajes emblemáticos de la mitología de la frontera: para ello, el desarrollo del relato frustra las expectativas y viola los imperativos sancionados por la tradición del *western*. La segunda estrategia opta por integrar en la trama personajes, actitudes y acciones que permiten al espectador sorprender cómo nacen, o se inventan, las leyendas de la frontera: así, deviene testimonio de cómo se intenta dignificar las razones por las que se actúa y de cómo se fuerza la interpretación de los hechos para que se amolden a una visión

idealizada del oeste. De esta manera, *Sin perdón* enmarca la producción mitográfica en un contexto concreto y descubre los agentes y las circunstancias precisas que dan forma al mito. Con ello, Eastwood consigue que el *western* mantenga la condición de agente historiográfico, pero no sólo como otra película que se sitúa en la frontera y la representa, sino también como un relato que da cuenta de la historia de las ideas con que se ha prestado forma y sentido al oeste.

EL RETIRO DEL BUEN PISTOLERO

Establecerse en una granja o en un rancho, trabajar para que prospere junto a una mujer bella, abnegada y decente y formar con ella una familia es el sueño de muchos pistoleros del *western* clásico. El *scout* del ejército, el *cowboy* solitario y el matón a sueldo suelen tomar conciencia, por ellos mismos o inducidos por la mujer a la que desean, de que asentarse comporta progresar, esto es, llevar una vida mejor, quizá más dura y cargada de responsabilidades, pero también más digna, puesto que les ofrece la oportunidad de abandonar sus profesiones violentas y conducirse mediante un código ético más recto. Esta nueva vida es la recompensa que obtienen héroes como Ringo Kid, en *La diligencia* (1939), y Hondo Lane, en *Hondo* (1953), ambos interpretados por John Wayne, porque los errores que hayan podido cometer han sido forzados por las necesidades y resultan superficiales en comparación con los beneficios que sus métodos brutales, sus habilidades con las armas o sus conocimientos del medio y del enemigo reportan a la comunidad. La nueva sociedad de la frontera no juzga según los maleables criterios de la corrompida civilización del este: sabe reconocer la bondad esencial del pistolero, por ello compensa sus sacrificios, purga sus excesos y corrige su inclinación a la violencia ofreciéndole una pequeña granja que levantar y una familia a la que cuidar y proteger.⁴

En ocasiones, resulta imposible que el pistolero consiga formar parte de estas instituciones y pueda regenerarse al adoptar los valores cristianos de la decencia individual y la armonía familiar y social que prometen. Puede impedirlo el riesgo de que asentarse y tratar con vecinos y conciudadanos ponga sobre aviso a los enemigos del forajido, como en el caso de Jesse James en *Tierra de audaces* (*Jesse James*, 1939), obligado por la implacable persecución de los pistoleros contratados por el ferrocarril a llevar una vida clandestina incompatible con el hogar y la familia. Puede impedirlo haberse ganado la reputación de ser el más rápido, condición que deviene letal para Jimmy Ringo en *El pistolero* (*The Gunfighter*, 1950), abatido por la espalda por un joven aspirante a la corona cuando el campeón había logrado convencer a su esposa de que por fin había colgado el revólver y de que junto a su hijo podían empezar una nueva vida estableciéndose en un rancho. Tampoco a Shane (1953) le está permitido echar raíces en la comunidad por la que ha arriesgado la vida. El pistolero debe renunciar al amor y abandonar a los

Starret para preservar la integridad de la familia, pilar de una nueva sociedad más progresista y democrática, pero también debe partir porque sabe que las mismas aptitudes para la lucha que lo convierten en el mejor defensor de las libertades y los derechos de los granjeros, son causa de su alienación respecto de una comunidad que desea vivir en paz, puesto que Shane tiene siempre la responsabilidad moral de actuar y el poder de hacerlo por la fuerza cuando es necesario.⁵

En cualquier caso, sea como recompensa o como sueño frustrado, el *western* consolida la pequeña granja como símbolo de las bondades éticas y materiales de la vida en la frontera y se suma, así, a un discurso populista que proyecta en el pasado del oeste una sociedad agraria idealizada, en la que la propiedad descentralizada, las oportunidades de mejora individual y la difusión del poder político entre el pueblo cifran la visión del progreso hacia una nueva civilización.⁶ La acción de *Sin perdón* arranca donde acaban, o deberían acabar, los relatos de pistoleros del *western* clásico. Al conocer a Will Munny, el protagonista interpretado por Eastwood, el espectador descubre que también posee una pequeña granja y una familia y que también ha conseguido dejar atrás un pasado de crímenes y vicios gracias a una joven esposa que logró que dejara de beber, que se arrepintiera de sus pecados y que se regenerara. Sin embargo, la granja de Munny no parece responder de ningún modo al lugar y al hogar en el que un pistolero retirado debe llevar una vida mejor: la esposa redentora ha muerto de viruela, la casa se levanta en un paraje desolado y los cerdos están enfermos. No obstante, la prueba definitiva de que la granja y la familia han fracasado en el ejercicio de sus funciones simbólicas estriba en que Munny no puede resistirse a dejar a sus dos pequeños hijos a su merced para acompañar al joven pistolero Schofield Kid a Big Whiskey, Wyoming, donde cobrarán una recompensa de mil dólares si matan a dos *cowboys* que han agredido a una prostituta.

Pero Munny no es el único pistolero de *Sin perdón* que no ha encontrado la paz de espíritu y la prosperidad en la frontera. El *sheriff* de Big Whiskey, Little Bill, también parece haber dejado atrás un pasado violento y haberse convertido en una persona respetable al desempeñar el cargo de agente de la ley. Se trata de un cambio de profesión que no pocos relatos del oeste presentan como otro de los caminos por los que el pistolero puede intentar redimirse y pagar sus deudas con la sociedad o tratar de dignificar sus aptitudes con las armas al ponerlas al servicio de la comunidad. Quizá el caso más notorio sea el de Pat Garret, quien después de haber «cabalgado» con Billy el Niño, acabará matándole en nombre de la ley, pero pueden hallarse otros ejemplos en *El pistolero*, en la que el antiguo compañero de Jimmy Ringo, convertido en comisario, es precisamente quien acaba obteniendo la recompensa de casarse con la mujer del protagonista y en films como *Dallas, ciudad fronteriza* (*Dallas*, 1950) y *Un hombre solo* (*A Man Alone*, 1955), en la que un pistolero cansado de que le persiga su fama es acusado de un asesinato que no ha cometido y debe esconderse en la casa del viejo y enfermo

sheriff de la ciudad: después de convencer a la hija de éste de que es inocente, consigue desenmascarar a los verdaderos culpables, casarse con la chica y sustituir al antiguo representante de la ley.

En el *western* clásico, que el forajido y el matón puedan convertirse en *sheriff* deviene una metáfora de la consciencia por parte de la sociedad que está tomando forma en el oeste de que la violencia es necesaria para sobrevivir y progresar en la frontera y de que conviene hallar la manera de integrar a los profesionales del revólver en el proyecto común de forjar una ciudad y una nación. Sin embargo, en *Sin perdón*, la crueldad y el sadismo con que Little Bill se ensaña contra aquellos que pretenden desafiar a la ley y cobrar la recompensa que ofrecen las prostitutas no parecen responder a otra razón que la de un temperamento violento en extremo y de ninguna manera los brutales métodos que emplea el comisario quedan justificados porque contribuyan a crear una sociedad mejor, más justa y pacífica. El espectador comprende mediante otra metáfora, la ineptitud del *sheriff* como carpintero, esto es, que sea incapaz de *construir* una casa en la que poder retirarse a descansar que tenga los ángulos rectos y que no sufra de goteras, que Little Bill, como Will Munny y su pequeña granja, ha fracasado en el cometido que le asigna la mitografía de la frontera.

EL BUEN USO DE LA VIOLENCIA Y EL ARTE DE DESENFUNDAR

Al presentar a viejos pistoleros que no consiguen adaptarse a los valores, instituciones y modos de vida que para ellos habría prescrito la sociedad de la frontera, y que en cambio acuden sin temor a la primera llamada del peligro, la película de Eastwood invoca los mitos del *cowboy* solitario, del caballero errante y del profesional del revólver, pero para frustrar de nuevo las expectativas que generan. El carácter solitario e individualista del héroe de la frontera remite, de hecho, a los orígenes de la literatura del oeste, esto es, a las novelas de James Fenimore Cooper coprotagonizadas, junto a un héroe aristócrata, por el cazador y trampero Leatherstocking. En su vida errante, su espíritu noble, su experiencia en la lucha contra los indios y su prodigiosa puntería se inspirarían después, a partir de los años sesenta del siglo XIX, los autores de *dime novels* para crear a sus protagonistas. Deadwood Dick fue uno de los héroes más populares del género y añadió a la vocación de cazador y luchador heredada de Leatherstocking los atributos de amante romántico y de justiciero social. A su vez, el *cowboy*, que no empezaría a encarnar al héroe del oeste hasta las últimas décadas del siglo, se sumaría a la tradición caracterizado como un tipo más bien irresponsable, pero valiente, generoso y noble, temido por indios y bandoleros y respetado y admirado por soldados y colonos.⁷

Mediante películas como las mencionadas *El pistolero* y *Raíces profundas* u otras del período clásico como *Johnny Guitar* (1954) y *Los siete asesinos* (*Seven Men From*

Now, 1956), el *western* reformó al héroe de la frontera, y a sus antagonistas, para añadir a sus características y virtudes tradicionales el atributo de la profesionalidad. De este modo, el buen pistolero se diferencia y sobresale respecto de la gente corriente porque en él persisten los efectos del afán del cazador de explorar tierras desconocidas, como la necesidad de aprender a depender sólo de sí mismo. El pistolero sabe apreciar las bondades de la vida en sociedad, pero aún le resulta difícil vencer su radical individualismo y adaptarse a sus normas. Como le ocurre al experto conocedor de las tácticas y prácticas de los indios, la dureza y la violencia inherentes a la forma de vivir del vaquero lo exponen al riesgo de convertirse en un salvaje. Sin embargo, la soledad que comporta «dormir siempre bajo las estrellas» evita que su código ético y su natural sentido de la justicia puedan corromperse y el aislamiento lo protege de los intereses y vicios que suelen dominar a los mal civilizados hombres de ciudad.

Todo ello es garantía del coraje, la aptitud para el combate y la nobleza de espíritu del héroe, rasgos que determinan la actitud caballeresca y el compromiso con las causas justas de personajes como Shane y Will Kane en *Solo ante el peligro* (*High Noon*, 1952). Asimismo, el pistolero asume que es un profesional del revólver y se ejercita para convertirse en un maestro en el arte de desenfundar más rápido que el oponente. Por ello, su código ético establece también el imperativo de dignificar su profesión mediante el cumplimiento de rituales y el respeto de reglas. Así, debe batir al rival en duelo y ofrecerle la ventaja de desenfundar primero, debe administrar la violencia siempre de manera proporcionada y lograr que afecte sólo a aquellos que merecen ser castigados. Se construyen, así, los principios físicos, intelectuales y morales que determinan los rasgos emblemáticos del pistolero profesional: los movimientos lentos pero eficaces, la actitud de vigilancia constante, la sensación de contener la violencia y la capacidad de estar siempre listo para reaccionar de Jimmy Ringo o, volviendo a Shane, el aristocrático *fair play* del personaje, el sentido del deber que emana de su habilidad de disparar con rapidez y precisión y la acción violenta «quirúrgica», gracias a la cual sólo se inflige daño al matón y al demasiado ambicioso ranchero que lo ha contratado.⁸

Si Schofield Kid, el joven aprendiz de cazarecompensas de *Sin perdón*, quiere a Will Munny como maestro y socio es porque le han contado que es el mejor cuando se trata de matar a alguien: aseguran que es más frío que la nieve, que nunca le tiembla un solo músculo y que no tiene miedo jamás. Sin embargo, Munny reconoce que no recuerda ninguna de las proezas que se le atribuyen, puesto que solía estar borracho en los tiroteos. Empieza, así, a frustrar la ilusión de Schofield Kid y del espectador de hallarse ante un modelo y un héroe. A medida que avanza la acción, resulta más difícil encontrar en el personaje encarnado por Eastwood los rasgos del pistolero del *western* clásico, exagerados y estilizados en el «hombre sin nombre» que él mismo había popularizado en los *spaghetti westerns* de Sergio Leone y en el Predicador, el enigmático y todopoderoso pistolero que había in-

terpretado en *El jinete pálido* (*The Pale Rider*, 1986). Munny odia dormir al raso, enferma a causa del mal tiempo, tiene problemas para montar, insulta a su caballo y confiesa que de joven los maltrataba con frecuencia: contradice, con ello, la solidaria relación que el género ha establecido entre el *cowboy* y su caballo. Además, ha perdido la práctica con las armas y admite que nunca ha tenido puntería, deja que el *sheriff* lo desarme sin oponer resistencia, dispara contra hombres desarmados y para matar a los agresores de las prostitutas, se esconde en lo alto de una colina para obtener una posición de ventaja y espera a sorprenderlos cuando tienen que hacer sus necesidades.

El antagonista de Munny, Little Bill, tampoco exhibe los métodos ni respeta las reglas del caballero del oeste: al enfrentarse a los que han venido a Big Whiskey a por la recompensa, procura siempre contar con superioridad numérica y no duda en propinarles palizas y latigazos una vez los ha desarmado. En suma, para ejercer la violencia, Munny y Little Bill necesitan jugar con ventaja respecto al adversario: deshacen así el mito del código de honor del pistolero. Actúan, además, bajo los efectos del alcohol o llevados por un temperamento cruel, condiciones en las que resulta dudoso que puedan administrar su poder con la precisión del profesional y el sentido de la justicia que se le presupone al héroe. De este modo, ambos contribuyen a cuestionar el mito de que la nueva sociedad de la frontera se habría fundamentado en un orden social más justo. Esta visión se apoya en la antigua convicción de políticos, historiadores y escritores de ficción de que los asentamientos de los pioneros habrían sido un refugio en el que habrían podido protegerse de la tiranía, de la corrupción y de las frustraciones de la metrópolis. Así, en el oeste las tensiones de clase habrían sido desarticuladas o reducidas a la mínima expresión gracias a un reparto más equitativo de la abundante riqueza de la tierra virgen, a las oportunidades reales de movilidad social ascendente y a una distribución en efecto democrática del poder político. Y para resolver los conflictos que pudieran surgir, la frontera habría contado con el hombre del rifle y con el pistolero, dotados de un sentido de la justicia natural, bíblico, si se quiere, y de un temperamento pragmático que los habría capacitado para enfrentarse a los problemas sin tener que recurrir a litigios ni teorías, y a solucionarlos mediante la acción directa y el buen uso de la violencia.⁹

«CUÉLGALOS, LITTLE BILL»

La armonía social, el innato sentido de la justicia y la ética de la violencia son mitos de la frontera que *Sin perdón* cuestiona mediante la frustración sistemática de las virtudes del pistolero. No obstante, también el motor que desarrolla la trama sirve para poner en duda esta visión idealizada del oeste, puesto que una y otra vez subraya que los personajes reaccionan ante los hechos de manera desproporcionada. El punto de arranque de la cadena de conflictos señala ya un

problema de medidas: una prostituta de los billares de Big Whiskey se mofa de lo pequeño que tiene el pene el *comboy* que ha alquilado sus servicios. El vaquero reacciona de manera desmesurada y, mientras su compañero sujeta a la chica, le hace varios cortes en la cara hasta que el propietario del prostíbulo consigue reducirlo. Al acudir Little Bill a los billares, el *sheriff* inquiriere en primer lugar si la prostituta agredida vivirá y, al saber que sí, decide que el castigo justo para los *comboys* será darles unos cuantos latigazos, a pesar de las protestas de la portavoz de las prostitutas, que exige que sean colgados por lo que han hecho. Little Bill no atiende a sus exageradas demandas, pero reconsidera el castigo a instancias del dueño del prostíbulo, que reclama una reparación adecuada por el grave daño causado a su propiedad, es decir, a su empleada, con la que nadie querrá acostarse a partir de entonces. El *sheriff* exime del látigo a los vaqueros y resuelve que compensen su falta entregando algunos de sus caballos al propietario de los billares. La decisión indigna a las prostitutas, que deciden entonces juntar sus ahorros y hacer correr la voz entre sus clientes de que ofrecen una recompensa de mil dólares a quien mate a los agresores de su compañera.

De este modo, deviene patente que los prejuicios sociales y de género, la diferencia jerárquica de intereses y derechos de amos y trabajadores y las actitudes irracionales interfieren, también en la frontera, en las razones y métodos con que se imparte justicia. Como ya he señalado, la desmesura caracteriza el modo en que Little Bill castiga a los que acuden a su pueblo en busca de la recompensa: no sólo desarma y encierra a Bob el Inglés, un pistolero contratado por el ferrocarril al que le ha llegado el reclamo de los mil dólares, sino que lo golpea y pateo ante los vecinos de Big Whiskey y trata de justificar su brutalidad extrema aduciendo que servirá de ejemplo disuasorio para el resto de pistoleros. Will Munny recibe el mismo trato, pero el uso de una violencia desproporcionada resulta más evidente aún en el caso de Ned Logan. Logan es un antiguo compañero al que Munny convence para que se una a la sociedad que forma con Schofield Kid. Sin embargo, cuando llega el momento de disparar a uno de los vaqueros que agredieron a la prostituta, se da cuenta de que no puede matarlo y decide regresar a su granja. Durante el trayecto de vuelta, es apresado por una patrulla formada por compañeros de los *comboys* y entregado a Little Bill, que lo interroga acerca del paradero y la identidad de sus socios, lo azota y golpea hasta matarlo y exhibe su cuerpo dentro del ataúd a la entrada del *saloon*, con un cartel que reza «esto es lo que aquí les ocurre a los asesinos».

Al enterarse de lo sucedido, Munny se encoleriza ante la «injusticia» de que hayan matado precisamente al socio que no ha intervenido en los asesinatos de los vaqueros, se emborracha y se presenta en los billares, donde Little Bill ha reunido a todos para organizar la persecución del día siguiente, dispuesto a vengar a su amigo. Allí, Munny reproduce la pauta de la violencia desproporcionada, puesto que el primero al que dispara es el dueño del local por haber decidido «decorar

su *saloon*» con el cadáver de Ned Logan. A continuación, le llega el turno a Little Bill y a sus ayudantes y, después de echar otro trago y descerrajar un último tiro a quemarropa al agonizante *sheriff*, Munny abandona Big Whiskey en medio de una tormenta, con la amenaza de matar no sólo a quien se atreva a dispararle, sino también a su familia y a sus amigos y con el juramento de volver y acabar con *todos* los habitantes del pueblo si no entierran a su socio o si vuelven a maltratar a una prostituta.

W. W. BEAUCHAMP, ESCRITOR DE LIBROS

La cadena de acciones y reacciones de violencia desmedida culmina con un tiroteo, como establecen las convenciones del género, pero para que en él reaparezca el antiguo Munny, el salvaje y borracho asesino de hombres, mujeres y niños, y para dejar en la sombra cualquier signo de justicia, de conducta heroica y de sentido de la profesionalidad. Sin embargo, la película finaliza también mostrando a W. W. Beauchamp quien, con sus gafas mojadas por la lluvia y todavía atónito por haber presenciado la masacre en el prostíbulo, intenta «atrapar» con la mirada a Munny antes de que desaparezca de su vista. Beauchamp es escritor y llega a Big Whiskey con Bob el Inglés, al que acompaña para relatar su vida y hechos a los lectores del este, ávidos de conocer las aventuras de los pistoleros de la frontera. El personaje del biógrafo se inspira en los muchos periodistas y autores de novelas baratas, sagas y retratos de *scouts*, forajidos y vaqueros que sobre todo desde el último tercio del siglo XIX viajaban al oeste para conocer a exploradores como Buffalo Bill y a pistoleros como Wild Bill Hickock y así poder ser testimonios y cronistas de las presuntas hazañas de estas celebridades, o al menos, si ya habían muerto, entrevistar a quienes los conocieron, visitar los lugares en los que estuvieron y, en suma, vivir la experiencia de la auténtica frontera para contar las vidas de sus héroes de manera fidedigna o poder utilizarlas para crear personajes verosímiles.

Beauchamp ya ha dado cuenta de cómo Bob el Inglés logró deshacerse de siete malhechores para proteger a una dama en el relato que ha intitulado «El duque de la muerte». Al leerlo, Little Bill se sorprende de las muchas licencias que se ha tomado el biógrafo para hacer más atractivas y heroicas las historias que cuenta: Beauchamp admite que la ilustración de la portada del libro exagera las proezas de Bob el Inglés para llamar la atención del público, pero asegura que la narración se limita a recoger los hechos tal como los han explicado testimonios presenciales y su mismo protagonista. Para desengañar al escritor, Little Bill le cuenta su versión del duelo entre «el duque de la muerte» y «Corky dos pistolas», puesto que él estaba allí cuando tuvo lugar y lo que recuerda no coincide en nada con lo relatado por el biógrafo. En primer lugar, Bob el Inglés no quería matar a Corky por haber mancillado el honor de una dama, sino por haberse beneficiado

la prostituta preferida por el pistolero del ferrocarril. Y en segundo lugar, Corky no murió por ser más lento al desenfundar, sino porque, al disparar, su Colt le explotó en las manos: fue entonces cuando Bob el Inglés, que iba completamente borracho, pudo acercársele y reventarle el hígado de un disparo a bocajarro. Beauchamp queda perplejo y muy decepcionado con su héroe, de modo que decide abandonarlo para quedarse al lado de Little Bill y oír sus historias.

De esta manera, el agente mitográfico adquiere nombre y cuerpo en el oeste representado en *Sin perdón* y, lo más relevante, a través del personaje de Beauchamp, el espectador tiene la oportunidad de comprobar no sólo que el relato biográfico se ajusta a las expectativas y demandas literarias de la imaginación popular y a los intereses de las editoriales que las han creado y alimentan, sino también que el poder del discurso mitográfico sobrepasa los límites de un género literario y de ningún modo se agota por los efectos de una versión que cuestione su autoridad. Así, en un principio, Little Bill insiste en reeducar a Beauchamp y convencerle, por ejemplo, de que en un tiroteo es mejor ser frío que desenfundar con rapidez y tirar con precisión, puesto que los nervios hacen muy difícil acertar a alguien que te está disparando: en efecto, el duelo final en el prostíbulo confirma la lección, puesto que es la alcoholizada serenidad de Munny, no la puntería o la rapidez, y el miedo y los nervios de los agentes de la ley los factores que determinan quien sale con vida del tiroteo.

Sin embargo, a medida que se prolonga la relación entre el *sheriff* y el escritor, Little Bill parece expresar su saber sobre la vida en la frontera llevado menos por su experiencia y sentido común y más por lo que cree que su biógrafo y los lectores esperan de un pistolero como él, por lo que quiere que imaginen de alguien que ha representado la ley en Cheyenne y Abilene o por cómo considera que debería ser y actuar. Así, confiesa a Beauchamp que los tipos a los que más detesta son aquellos que pretenden hacerse pasar por forajidos, pero que en realidad carecen de carácter y no son más que asesinos cobardes: Bob el Inglés, a pesar de todos sus defectos, no pertenece a esta categoría, es, quiere dar a entender Little Bill, un rival mucho más digno de sus cualidades porque, de algún modo, todavía observa el código ético del pistolero. En cambio, Munny sí es de esta calaña, por ello Little Bill lo saca a patadas del *saloon* mientras asegura a Beauchamp que encontrará a miserables como él en todos los pueblos del oeste, pero no en Big Whiskey.

De este modo, el film revela que no sólo la mirada del escritor del este contribuye a construir la mitología de la frontera: sus habitantes también ejercen de agentes mitográficos al tratar de representar y justificar sus razones y conductas según modelos idealizados. Pueden hacerlo instigados por la presencia metafórica de un auditorio, como en el caso de Little Bill, o inducidos por la necesidad de combatir su mala conciencia, como pone de manifiesto que Schofield Kid amplifique la gravedad de la agresión a la prostituta para convencer a Munny y

convencerse de que es justo que los vaqueros mueran y que éste, a su vez, todavía exagere más la brutalidad del ataque y asegure a Ned Logan que la chica ha recibido cortes por todo el cuerpo. Con una causa justa, el joven aspirante a matón trata de justificar su afán por convertirse en otro Billy el Niño. Con la causa y el dinero de la recompensa, Munny pretende ocultar que lo que de verdad lo ha impulsado a coger de nuevo el revólver es su temperamento violento y el deseo de volver a ser alguien, no un granjero corriente.

En modos y grados distintos, las peripecias de los protagonistas de *Sin perdón* sirven para desenmascarar mitos y leyendas de la frontera, puesto que sus razones y acciones no satisfacen las expectativas creadas por los clichés: el miope Schofield Kid por fin descubre, después de matar por primera vez, que la vida de pistolero no tiene nada de *glamour* y que no está hecha para él, sino para tipos despiadados como Will Munny y Little Bill, quienes descubren, a su vez, que son *sólo* hombres violentos. Sin embargo, la película de Eastwood revela también que la desmitificación del oeste no puede consistir únicamente en frustrar toda expectativa creada por la tradición mitográfica: sólo puede ser plena, y aspirar con ello a dejar lugar a la historia, si incorpora al relato los agentes y las condiciones que produjeron los héroes y la mitología de la frontera. En definitiva, para la representación histórica del oeste es tan significativo que W.W. Beauchamp, escritor de libros, acabe convencido de que Munny, al enfrentarse al *sheriff* y a sus ayudantes, ha disparado primero contra el que creía que era su mejor oponente y ha observado, así, la regla que según Little Bill sigue todo buen pistolero, como que el propio Munny asegure a Beauchamp que todo ha sido cuestión de suerte.

NOTAS

- 1 Estas y las consideraciones sobre la historia del género que expongo a continuación, así como los argumentos sobre las relaciones entre la historiografía y la mitografía del oeste que explico en este primer epígrafe provienen fundamentalmente de los relevantísimos estudios que Richard Slotkin [1973; 1985; 1992] ha dedicado a la formación de la mitología de la frontera en tres grandes períodos de la historia cultural norteamericana: 1600-1860, 1800-1890 y el siglo XX.
- 2 Para el regreso del género a la historia, véase el capítulo 9, «The Western is American History» en Slotkin [1992]. Entre los estudios históricos y ensayos políticos sobre la significación ideológica, política y económica de la frontera en la historia y la formación de la nación de los Estados Unidos de América deben destacarse las obras escritas a finales del siglo XIX por Frederick Jackson Turner y Theodore Roosevelt. Ambos autores comparten la convicción de que la frontera es un elemento vital en la forja de las instituciones y el carácter nacional de los americanos y de que el fin de la frontera marcaba el inicio de una crisis en la historia del país. Asimismo, ambos asumen que, como historiadores, no deben limitarse a establecer los hechos del pasado, sino también a utilizar el conocimiento histórico para definir y proyectar soluciones para las crisis contemporáneas. Por ello, sus trabajos historiográficos cumplen funciones de la narrativa mítica: representan la frontera como una fuente de relatos ejemplares que procuran

un modelo de la acción de las leyes naturales, sociales y morales en la historia y derivan de estos relatos paradigmas de interpretación y modelos de conducta que, de atenderse, permitirían que los norteamericanos permanecieran fieles a los valores y prácticas de la democracia republicana a pesar de los cambios en la economía que habría comportado el fin de la frontera. Sobre las tesis de frontera y la conquista del oeste de Turner y Roosevelt y sus antecedentes, véase el clásico estudio de Smith [1950], especialmente el capítulo XXII y el capítulo 1, «The Winning of the West», de Slotkin [1992].

- 3 Para un análisis más exhaustivo y crítico de las relaciones conceptuales entre el mito, la historia y la ideología y su aplicación a la historia cultural norteamericana de los tres últimos siglos, remito a las introducciones de Slotkin [1985; 1992] y al prólogo de Smith [1950].
- 4 Para un análisis más detallado de ambas películas y de su encaje con las que Etulain [1998] denomina «historias tradicionales» del oeste, remito al capítulo tercero de su estudio.
- 5 Remito al estudio del culto del fuera de la ley y del culto del pistolero en los capítulos 9 y 12 de Slotkin [1992].
- 6 Sobre la proyección en la frontera de la utopía agraria y la construcción y fracaso del mito del oeste como jardín y válvula de seguridad de la nación, remito a los capítulos XV-XX de Smith [1950].
- 7 Conviene señalar que los escritores de novelas baratas del oeste con frecuencia reclamaban para sus relatos el estatuto de biografías, puesto que las protagonizaban personajes reales como Buffalo Bill, quien también firmaba sus propias novelas, y *cowboys* que actuaban en su show como Buck Taylor. Sobre la formación de los primeros héroes reales y ficticios del oeste -Daniel Boone, Leatherstocking, Kit Carson, Deadwood Dick y Buffalo Bill entre otros- remito a los capítulos V-IX de Smith [1950], al primer capítulo de Etulain [1999], al capítulo 5 de Clement [2003]; sobre los relatos de Cooper y el personaje de Leatherstocking, véanse el capítulo 13 de Slotkin [1973] y el capítulo 5 de Slotkin [1985].
- 8 Para un análisis pormenorizado de la construcción del pistolero profesional en el *western* clásico, remito al capítulo 12 de Slotkin [1992].
- 9 Mientras que Frederick Jackson Turner asigna a los granjeros el liderazgo en la leyenda histórica del progreso americano, Theodore Roosevelt sostiene que el principal agente de la expansión americana es «el hombre que conoce a los indios», a saber, figuras como Daniel Boone, Davy Crockett y Kit Carson. Según Roosevelt, la vocación de cazador de estos personajes los habría entrenado para la guerra con los indios y convertido en agentes activos del progreso al hacer posibles las condiciones para que los pacíficos granjeros pudieran asentarse y trabajar, de manera pasiva, para el desarrollo de la frontera, véase el capítulo 1 de Slotkin [1992].

BIBLIOGRAFÍA

- CLEMENT, R. W.: *Books on the Frontier. Print Culture in the American West, 1763-1875*, Washington D.C., The Library of Congress, 2003.
- ETULAIN, R. W.: *Telling Western Stories. From Buffalo Bill to Larry McMurtry*, Albuquerque, The University of New Mexico Press, 1999.
- SLOTKIN, R.: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, University of Oklahoma Press, Norman, (1992) 1998.
- SLOTKIN, R.: *Regeneration through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, University of Oklahoma Press, Norman, (1973) 2000.

- SLOTKIN, R.: *The Fatal Environment. The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization*, University of Oklahoma Press, Norman, (1985), 1998.
- SMITH, H. N.: *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*, Cambridge, Ma., London, Eng., Harvard University Press, (1950) 1978, reimp. 2005.